Palimpsestos, arquitetônicas: a pesquisa como corpografia

Cristiano Bedin da Costa[1]

Angélica Vier Munhoz[2]

1. Pré-textos: três indicações corpóreas[3]



Paul Verlaine retratado por Dornac (Musée Carnavalet, Paris).

I. *Histoire d'un corps*, biografia consagrada a Paul Verlaine por Alain Buisine (1995), configura-se como uma postura inteiramente singular enquanto estratégia biográfica: partindo do espanto que lhe causa o contraste entre a beleza do poeta retratado como trovador ainda jovem e as imagens que dele restaram na posteridade – inscrições de "um homem consumido e deformado por toda sorte de excessos, objeto de

[1] Doutor em Educação (UFRGS) - Docente no Centro Universitário UNIVATES - cristiano.costa@univates.br

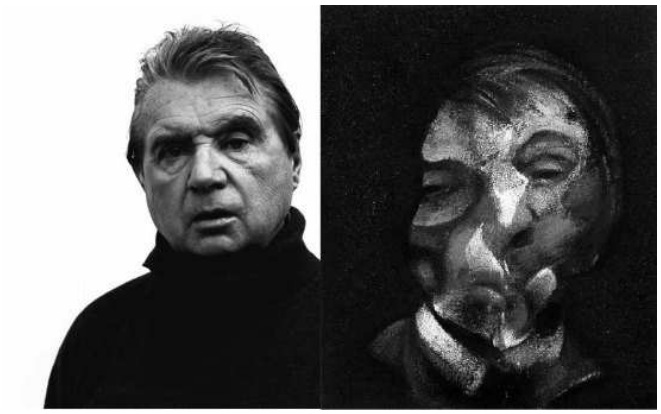
[2] Coautora - Doutora em Educação (UFRGS); Docente no Centro Universitário UNIVATES - angelicavmunhoz@gmail.com

[3] Este ensaio é escrito em meio às investigações da pesquisa *O currículo em espaços escolarizados e não escolarizados no Brasil e na Colômbia: diferentes relações com o aprender e o ensinar,* aprovada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (Edital MCTI/CNPq Nº 14/2013) e vinculada ao Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Ensino, do Centro Universitário Univates. Em tal pesquisa, busca-se problematizar os movimentos escolarizados e não escolarizados em espaços escolares e não escolares, a partir das relações entre currículo, corpo e educação. Além disso, a problemática do corpo também se faz presente nas discussões e experimentações do projeto de extensão *Formação pedagógica e pensamento nômade* (Univates), cujas práticas incidem no exercício do pensar, nas linhas e segmentaridades que produzem os movimentos de formação docente, a partir da aproximação de autores como Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Foucault e Roland Barthes.

ridículo, arrastado na lama por causa de sua feiura repulsiva" (DOSSE, 2009, p.311) –, Buisine opta por fazer da escritura efetivamente um retrato do poeta, o registro histórico de seu corpo, programa esse que irá denominar biografia corpográfica. Verlaine, que haveria passado por incontáveis hospitais e casas de recuperação (espaços que para biógrafo irão funcionar como arcabouços de traços vitais), torna-se então, pelos cuidados de Buisine, algo afastado da história literária: "gostaria, antes de tudo, de pôr termo a essa aventura tão típica da crítica verlainiana, que consiste em proteger zelosamente a pura inspiração poética do porco indigno onde ela veio miraculosamente habitar, salvar o corpo poético do corpo do escritor" (BUISINE apud DOSSE, 2009, p.312). Ao fechar o livro, a estratégia buisiniana é de um confronto com a carne, de demarcação de uma linha entre a vida e a morte (e não entre a vida e a obra): clinicamente, como um procedimento baconiano, "a escoriação da vida em estado bruto" (BACON apud MAUBERT, 2010, p.31): é o cheiro do sangue verlainiano que não desgruda os olhos de Buisine, e o texto torna-se então uma frágil corda esticada entre duas margens mais ou menos distantes, um percurso potencialmente maldito entre o espasmo vital e o sopro corporal, necessariamente dilacerante.

II. Em *Roland Barthes por Roland Barthes*, sua autobiografia, Barthes (2003, p.11) nos dá a seguinte indicação de leitura: "Tudo isso deve ser considerado como dito por um personagem de romance". Tal como defende Éric Marty (2009, p.230-231), a frase introduz um jogo carnavalesco em que o "eu", o "ele" e o "vós" alternam-se constantemente, desorganizando o discurso autobiográfico regulado pelas prescrições modernas. Como indica Barthes (2007, p.10), a escritura é sempre uma vacilação do conhecimento, do sujeito. O apagamento do "eu" em benefício do texto, ou, como entende Foucault (1992, p.35), a "abertura de um espaço onde o sujeito da escrita está sempre a desaparecer". *Roland Barthes por Roland Barthes* é, assim, um verdadeiro patchwork: re-escrituras, acréscimos, obliterações em meio aos livros, aos temas, às lembranças, de modo que essa nova enunciação não permite saber se é do presente ou do passado que se fala, tampouco se é mesmo da vida daquele que escreve que se diz. Para Françoise Gaillard (1991, p.87), isso deve ao fato de que a biografia Barthesiana não toma o *bios* enquanto representante do vivido, mas sim da vida no que tem de mais orgânico: o corpo em suas constantes dilatações e invenções.

III. "A tela, você a vê branca, mas na verdade está é negra". O que Gilles Deleuze aprende de Gérard Fromanger (DOSSE, 2010, p.359) é justamente essa luta necessária do ato de criação contra as significações já constituídas: "O pintor não pinta sobre uma tela virgem, nem o escritor escreve sobre uma página branca, mas a página ou a tela estão já de tal maneira cobertas de clichês preexistentes, preestabelecidos, que é preciso de início apagar, limpar, laminar, mesmo estraçalhar para fazer passar uma corrente de ar" (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.262). Trata-se da luta própria do campo da criação, da luta contra o ilustrativo da qual tanto fala Francis Bacon (SYLVESTER, 2007; MAUBERT, 2010), da batalha contra o decorativo e o informativo em favor de um realismo radical, de uma inventividade capaz de apreender a brutalidade do fato: "frente a tantos meios mecânicos que possibilitam reproduzir a aparência, o pintor, se quiser captar uma expressão de vida, terá de fazer isso de uma forma muito mais intensa e concisa" (BACON apud SYLVESTER, 2007, p.176). A luta é pelo registro de uma sensação de vida que deve ser conquistada, e isso não é um jogo com palavras, mas sim da afirmação de uma dimensão virtual, fundamentalmente corpórea, aquém de qualquer organização atual. Para Bacon, pintar um retrato é enfrentar um problema *simples*: captar os gestos, aquilo que emana da pessoa, o real aquém da aparência. O ato de criação é demarcação de um lugar, uma placa intensiva sob o estrato de organização: não se trata de um deslocamento, mas mais propriamente de uma mancha, de um descolamento de sentido. A criação é o estabelecimento de uma zona de conflito, um fato comum entre a vida e a indiscernibilidade que lhe cabe, entre a organização dos estratos e o corpo que escapa. Não há superfície em branco, não estamos sozinhos e isso, antes de qualquer ato, é tudo – e durante muito tempo o erro foi ter acreditado em uma pretensa solidão, em nada ao redor e em nada em nós mesmos: estamos e sempre estivemos saturados e cercados, enredados em pequenas ou grandes trincheiras, de modo que o problema é sempre desobstruir uma ou outra superfície que possa servir para a experimentação. Por distorções sucessivas, ir das formas às forças: eis o único sentido da criação.



Francis Bacon em forma e força, em autorretrato de 1971.

2. Pesquisar, encontrar, tocar: da solidão e sensualidade da pesquisa

Quando se pesquisa, a solidão é absoluta. O pesquisador é aquele que está estruturalmente isolado, tal qual uma figura baconiana: afastado dos demais por linhas de escrita, é ao sabor delas que ele poderá ter visões e audições (DELEUZE, 1997), irá levantar ou abaixar a cabeça (BARTHES, 2004), esfregar e assoprar os dedos, avançar e recuar (FANTE, 2003). Em seu atletismo, não deixa de correr para lá e para cá, de empreender novas tarefas, debater-se contra essa ou aquela lufada de linguagem, arquitetar seu pequenino lugar de discurso: é ele, afinal, que terá de dizer Eu (BARTHES, 2007). No entanto, essa é uma solidão extremamente povoada. Não povoada de sonhos, não povoada de fantasias, mas sim de encontros: com pessoas (mesmo sem nunca tê-las visto), com movimentos, com ideias, com a força de um pensamento (DELEUZE; PARNET, 1998). Nada disso depende do relógio ou do calendário. E tudo isso depende de um efeito, de um "*algo* se passa entre nós", de um "tem alguma coisa aí", de um ziguezague desconcertante. Nesse sentido, um encontro é sempre um duplo-roubo, uma dupla-captura: eu *&* o outro. Justamente aí. É isso a honestidade, a justeza: Nunca apenas eu. Nunca apenas o outro. O arrancado de mim. Com o arrancado do outro. Pedaço com pedaço. 1 + 1 = *dzum*. Um naco estranho. Nada a ver (só) comigo. Nada a ver (só) com o outro. Indiscernibilidade: Nós, zona mista (para a prática de pesquisa, sempre valeram os cutelos, portanto).

Nesse sentido, pode-se dizer que existem (ao menos) dois textos: o texto que se recebe via leitura e o texto que se executa via escritura. Por certo, ambos os textos são

corporais: ler é também "fazer o nosso corpo trabalhar" (BARTHES, 2004, p.27), assumir certas posturas, ter preguiça, suspiros ou arrepios inconfessáveis. Ler é querer sair correndo. E sair. E cortar, parar, querer mais ou querer menos. Posturas essas, aliás, que permitem ao texto manter-se vivo, encontrar novas paisagens, tornar-se parte do contemporâneo. Tal como nos lembra Barthes (2006, p. 74), etimologicamente, texto que dizer tecido, véu epidérmico de entrelaçamento contínuo, no qual o sujeito se desfaz ao mesmo tempo em que constitui sua teia, o seu território, o seu próprio modo de dizer eu. Ou seja, para quem experimenta o prazer da leitura, o texto é a tessitura dos dias, das horas, dos anos, do corpo. Se ativo e passivo, então, não são categorias válidas, é porque o que irá definir a especificidade do texto que se escreve, este tipo específico de texto segundo, é a sua condição manual, e que faz com que ele seja, nesse sentido, muito mais sensual. Trata-se de um texto prático, evidentemente, mas isso não é tudo: é ele aquele que tocamos (e-f-e-t-i-v-a-m-e-n-t-e), queremos e podemos tocar, usar, operar por lambuzos. É a ele que ousamos propor a dança. É nesse sentido que ele será ativo, pela aceitação de nosso toque, pela aceitação do contágio, pela assepsia tornada vã. Se a leitura aponta o dedo, me invade e pode sair de mim ilesa, a escritura, ou melhor, a *escrileitura*, esse prazer de ler convertido em um desejo de escrever (CORAZZA, 2008), é ato de acasalamento em si. Núpcias inter-reinos. Roubo e não trapaça, onde nenhuma violência há. Sensualidade, sedução e proliferação: E... E... E... Ter um saco onde colocamos tudo o que encontramos, com a condição que nos coloquem também dentro (DELEUZE; PARNET, 1998): dele ou de outro saco.

3. O corpo *aqui*

Decomposto está o corpo sobre o qual durante aproximadamente dois séculos apoiavam-se as nossas referências epistemológicas, ético-estéticas, políticas. Novas composições de corpos passam a fazer sentido aos modos de subjetivação atuais. Um corpo da sensação, um corpo sensível capaz de nos colocar em relação consigo e não com um estado de corpo, com a recognição, com o reconhecimento do já conhecido. Entra-se em relação com o que se deseja no corpo, com a sua diferença, desabilitando as formas sensório-motoras que habitam em nós, que produzem nossas práticas, que nos relacionam com o mundo.

Em tal cenário, a pesquisa, ao seguir o fio condutor do corpo (NIETZSCHE, 2000), talvez possa também funcionar enquanto um testemunho de sua existência efetiva, a inscrição de suas pancadas, de seus sopros, de suas indecisões. Corpográfica, a pesquisa é *isso* onde o corpo reflui sobre si, onde pode, fora de toda dispersão, fazer-se efetivamente presente. Na escritura, o corpo, apesar de tudo, está *aqui* (FOUCAULT, 2014).

4. Palimpsestos, Arquitetônicas

O interferencialismo como técnica. As séries e *topoi* de passagens, temperaturas e ritmos. A arquitetura se torna nosso exemplo (*téchne* corpórea, geografia de multiplicadas ectopias); o corpo, em suas múltiplas torções e articulações, nosso programa. Que corpo? Temos muitos, nos adverte Barthes (2006, p.24). O corpo dos anatomistas e dos fisiologistas. O corpo visto, percorrido e dito pela ciência, pelos gramáticos e pelos comentadores. O corpo modelo, devidamente soldado. O corpo das artes corporais ou o corpo dos sacrifícios. O corpo amoroso ou os corpos das destruições intencionais, dos esquemas corporais e também as imagens inconscientes do corpo. O corpo das instituições, das práticas e das tecnologias do poder. Os traços do corpo histérico ou alvo de uma série de intervenções e controles reguladores, educacionais. O corpo das anatomias políticas e dos exercícios de controle. O corpo e suas múltiplas entradas, *vedute*, o corpo e seus nomes, rostos e outros estratos. O corpo, suas lutas, suas felicidades inauditas e suas quedas fabulosas: longa procissão.

Sabe-se que há tempos as relações entre o corpo e o lugar não são as mesmas. O corpo, que já necessitou de altura, largura, comprimento e profundidade (DA VINCI, 1942), agora se encontra chapado em incontáveis superfícies, matéria de transparência generalizada – do desejo de saber ao desejo de ver, "encontramos na sombra um perigoso inimigo" (LE BRETON, 1992, p.210). No entanto, tal perda de profundidade, traduzida na aquisição de incontáveis superfícies, permite ao corpo uma recuperação de volume capaz de fornecer o que Cunha & Silva (1995, p.22) denomina "profundidade estratigráfica", ou seja, uma profundidade epidérmica, um acúmulo superficial (*Skin deeps* de Warhol, o *rhino* como ambição antropológica em Dalí, inscrições e amostras de um corpo incerto, ser de ubiquidade irredutível).

Corporemas, grãos corpóreos desdobrando-se em posições, posturas, fragmentos: se não é possível falar do corpo de uma forma definitiva, pode-se falar com ele, em seus trajetos, nas suas relações, no traçado de seus mapas. "O corpo desabrocha na casa", escrevem Deleuze e Guattari (1992, p.232), e a casa não se define a não ser pelo conjunto de suas extensões, pelos pedaços dispersos de planos orientados de maneira a dar ao corpo suas armaduras e molduras. "A arquitetura mais sábia não deixa de fazer planos, extensões, e de juntá-los". Conexões, encaixes, o muro isolante, a janela através da qual o território se abre à paisagem selecionada, o solo, pequena terra para a trajetória, e o teto colocando tudo sob a perspectiva da linha.

> "Mas existe outra força, que nasce não no ponto, mas fora dele. Essa força se precipita sobre o ponto preso no plano, arranca-o daí e empurra-o para uma direção qualquer. Assim, a tensão concêntrica do ponto vê-se destruída e o ponto desaparece, dele resultando um novo ser, dotado de uma vida autônoma e submetido a outras leis" (KANDISNKY, 1997, p.45).

Ponto e contraponto: "a casa mais fechada está aberta sobre um universo" (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 233), o corpo em obra, sua disseminada estrutura – a um plano de composição corresponde, necessariamente, certa antropologia: palimpsesto incorrigível. Em música, as paisagens sonoras de Messiaen não abrigam nenhuma melodia isolada, nenhum ser destacado das forças constituintes do meio. Ao contrário, trata-se de personagens que se exprimem em meio à natureza, em suas grandes e pequenas metamorfoses. Não se trata de uma experimentação meramente sonora, mas também política:

> O tordo cantor é um dos pássaros mais brilhantes, e apesar de cada pássaro, individualmente, ter sua própria invenção, a canção ainda é bastante reconhecível. É um tipo de canção enfeitiçadora com estrofes geralmente repetidas três vezes, mas essas estrofes nunca são idênticas [...] o pássaro inventa uma estrofe, repete-a três vezes. Então inventa outra, também repetida três vezes. No dia seguinte, inventará outra dúzia delas, todas repetidas três vezes, mas após três repetições, acabou (MESSIAEN, 1994, p.89-90).

Um catálogo de pássaros é também um inventário de corpos, onde os trípticos encontram o autor correspondente. De fato, é por um corpo expressivo que o território demarca seus limites, estabelecendo então as molduras através das quais o corpo orgânico irá organizar seus cantos, suas cores e posturas: "e cada território engloba ou

recorta territórios de outras espécies, ou intercepta trajetos de animais sem território, formando junções interespecíficas" (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.239). Melodia, polifonia, contraponto: um corpo não cessa de intervir como motivo para um outro, uma força expressiva não se efetiva sem compor um plano que a sustente. Sonora topografia, procedimento estético, territorial e ao mesmo tempo anatômico: "O que é meu é primeiramente minha distância, não possuo senão distâncias" (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.127). Ao que parece, é sempre em relação com um de-fora que o corpo se efetiva: forças de conservação de um corpo orgânico, o território desdobrando-se em posturas e cores; forças estéticas, ativas em um corpo expressivo, delimitação e abertura frente à paisagem[4]. Não produzimos senão corpos, conexões em ondas rítmicas, ou seja: tornamo-nos com o mundo.

Tal como nos lembra Aguiar (2010), o estudo da espacialidade há muito indica a importância das afecções e dos movimentos do corpo para as práticas arquiteturais, tomando-o enquanto figura em relação dinâmica com as formas do espaço. Rastros do passeio arquitetônico (LE CORBUSIER, 2006), o corpo em movimento, blocos de concreto, paredes e mobiliário, são o testemunho de um duplo vínculo entre a forma e o deslocamento, reais desígnios de um programa. Uma temperatura arquitetônica toca e inflama o corpo, a casa, as bases humanas, as escalas humanas, o corpo como medida de todas as coisas. Eis aí, portanto: visto que o corpo está em causa, tudo está em causa.

De fato, as promenades configuram um campo ilimitado, mas "tudo se reduz às proporções humanas assim que tomamos o cuidado de mantermo-nos em nossa própria experiência, nas observações feitas por nós mesmos, através daquilo por que passamos" (VALÉRY, 2007, p.192). Se "o corpo é uma casa" (GIL, 2008, p.196), e se em nosso construcionismo não o habitamos a não ser através da articulação de um plano consistente no qual poderá ser expandido, não partimos senão do corpo próprio, do corpo-organismo. Sabemos que é ele o estrato inicial, a interpretação que insiste, porém pronta a desfazer-se. Diríamos: é este o ponto, mas de modo algum um ponto morto. O corpo, enquanto tema organizado, é uma isca. Escrever um corpo é mapear seus afectos,

[4] Ao propor uma tipologia de cantos dos pássaros, Messiaen (1994; 1994-1996) distingue claramente um canto ligado à conservação do organismo (cantos de amor, gritos de alarme), e outro gratuito, sem qualquer serviço à espécie ou ao indivíduo, mas em conexão com as forças da natureza, com a qualidade das cores do crepúsculo e da aurora (canto tanto mais forte quanto mais intenso for o chamamento da paisagem, sedução e perigos propriamente estéticos). Distinção entre corpos, ou simplesmente: demarcação do nascimento do ritmo.

os gritos da carne e do osso, do organismo. De modo semelhante, ser seduzido por um corpo, percorrê-lo, é participar de sua composição, inscrever-se na carne (nossa? Dele? Que diferença?). A escrita toca o corpo, arrasta-o, escarifica-o.

Se ainda quisermos nomear um corpo próprio, faz-se necessário lembrar que toda intervenção e toda forma têm suas implicações (BACON apud SYLVESTER, 2007), uma espécie de medida das forças. Entre tantas representações e realizações anatômicas, ainda resta a carne, teimosa "ironia sensível" (LE BRETON, 2003, p.221). Sendo assim, insistamos – não há mesmo ponto final, apenas pontes de vista, "Da Capo *ad lib"* (COUTO, 2005, p.112) – *neste* corpo, o corpo contemporâneo, *frescum*, que se inscreve a pancadas, aos solavancos, por estilhaços de linguagem. O corpo: o que se não esses grãos rítmicos que o espaçam?

5. O corpo, cette parole...

"O que é inimitável, finalmente, é o corpo; nenhum discurso,
verbal ou plástico a não ser o da ciência anatómica,
bastante grosseiro, afinal de contas,
pode reduzir um corpo a outro corpo".
Roland Barthes, *Cy Twombly ou nom multa sed multon*.

Certamente, tudo já foi escrito e reescrito sobre o corpo, todas as entradas já esboçadas, e os fios já traçam as linhas e percorrem os corredores estreitos do labirinto. Possamos lê-lo, portanto, como livro aberto, em suas inscrições (MATOS, 2009). Através disso a questão é (insistamos, recomecemos): nem mesmo definimos, ainda, o que pode um corpo, o que pode ou não suportar um corpo. O escólio spinozista persiste e ressoa em sua contemporaneidade, justa e demasiadamente revisitado. De fato, "não sabemos do que o corpo é capaz" (SPINOZA, 2007, p.167), não sabemos até onde pode ir um corpo: que se monta, desmonta-se: *Variations sur le corps* (SERRES, 1999). As pesquisas por novas formas de expressão nas artes e na escrita, cada uma a seu termo, configuram-se como uma incursão sobre esse desconhecido.

Para além do organismo, mas também como limite do corpo vivido está aquilo que Artaud (1986) descobriu e nomeou corpo-sem-órgãos, um corpo intenso, percorrido apenas por limiares ou níveis variáveis de amplitude, um corpo de organizações

indeterminadas, de antropometrias imperfeitas, cambiáveis. Tal definição intensiva permite ao pensamento diagramático de Gilles Deleuze e Felix Guattari encontrar um modo de abordar o corpo em uma região aquém das formas constituídas, tomando-o em um plano de forças e matérias inorgânicas. O corpo-sem-órgãos, escrevem, intervém "para a matéria da variação, para o meio do devir ou da transformação, para o alisamento do espaço" (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.223). Este corpo de intensidade variável, corpo em passagem, configura-se como produção do real através de singularidades nômades, descoladas das formas transcendentes, que lhe são acessórias. *Um* corpo e não *O* corpo, portanto, corpo como matéria de involução criadora e sempre contemporânea, corpo de artigo transitório, impuro, uma vez que nunca é efetivamente dado. "Ao corpo-sem-órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar", insistem Deleuze e Guattari (1996, p.9): trata-se, pois, de um limite, a construção de um mais além do sentido[5].

Tal como refere José Gil (2008, p.193), "todo processo artístico supõe um corpo-sem-órgãos", estrato sob estrato raspado, escarificação sob escarificação. Não se trata de um percurso anatômico qualquer, mas da operacionalização de composições heurísticas, a-sistemática invenção de operadores práticos, potencialmente vitais (COUTO, 2005). Anatomia prática como cartografia, ou os diagramas intensivos do corpo. Seja a ordem arquitetônica em meio aos movimentos, seja o plano em cada uma de suas dimensões, o corpo responde, move-se e vibra a tons de partituras parcialmente impossíveis, virtuais, trabalho poiético no qual "parte da ação vem sob a influência do indefinível" (VALÉRY, 2007, p.191). É em relação a esse fazer, o *poïein* corporal, que um corpo deve ser exprimido.

Tomemos então o corpo em obra ou então as obras do corpo, o estudo das ações e dos modos de produção do corpo, e não o corpo em si, visto que, enquanto realidade intensiva, ele é impensável como elemento isolado. Neste ponto, uma vez mais, insistamos: as obras e as posturas do corpo só existem como ato, e é justamente esse ato

[5] Sobre os modos através dos quais a noção de Corpo-sem-órgãos é trabalhada na obra de Deleuze e Guattari, destacam-se aqui as leituras do capítulo "As máquinas desejantes", em *O anti-Édipo* (2010); os platôs "Introdução: Rizoma"; "28 de novembro de 1947 – Como criar para si um Corpo sem órgãos"; "Conclusão – Regras concretas e máquinas abstratas", presentes em *Mil platôs*, vol.1 (1995), vol. 3 (1996) e vol.5 (1997), respectivamente; as rubricas "O corpo, a vianda e o espírito", "O devir-animal", "Pintura e sensação" e "A histeria", em *Francis Bacon: lógica da sensação*, de Deleuze (2007); e o texto "Para acabar com o juízo de deus", parte de *Crítica e clínica*, de Deleuze (1997).

de execução que o define. Um corpo é sua arquitetônica, de modo que não o encontramos destituído da lógica indefinível que o executa. *"Human beings are becoming extinct"*, tal como sentencia Ollivier Dyens (2001, p.95): *"we are not becoming cyborgs but sketches, pictures, writings, songs and dances"*. O delírio se torna clínico. Corpos-*vedute*, textos-polípticos: o estudo dos modos de produção do corpo é também o estudo sobre a aventura do pensamento, da invenção e instauração polifônica de tensores e intensas pontes de vista para a vida. Tenhamos em mente, portanto, o problema do corpo: saibamos criá-lo, operando-o em seu limite.

6. Corpografias

Há tempos revisitado, raspado, reescrito, um corpo não esconde o traçado das inscrições precedentes. Pelo corpo, em apaixonada persistência, seguimos encontrando o antigo sob o novo, uma vez que é ele, por necessidade, também o corpo do outro (não vivemos no mundo, num mundo, mas em múltiplos polípticos): o corpo arquitetado em incontáveis meios, *entre-Vistas* (COUTO, 2005), articulação contínua de uma existência rapsódica e afirmada por escrito. A carne, que é termômetro, também é feltro, emaranhado de linhas sonoras, picturais, capítulos e quadras compondo a cinematografia nômade das horas, o homem no sopro dos anos, corpos tendas, corpos *yurts*.

O corpo é marca de um viver-junto temporal, de um viver ao mesmo tempo e no mesmo tempo *em que*: notações de uma contemporaneidade. É o corpo o testemunho e garantia das lembranças circulares que compõem o texto infinito dos dias (BARTHES, 2006), o lugar da referência idiorrítmica, da ausência da autoridade, dos encontros não mais que *ao acaso*. É o corpo essa presença que age sobre o tempo, contra o tempo, e que assim se afirma, necessária e ativamente, neste tempo, em favor de um tempo que virá (NIETZSCHE, 2003). É ele essa realidade fibrosa onde o antigo esfola ao ser esfolado, torna-se persistência e estereofoniza a voz que nele se envolve e diz, posto que a frase é rastro, murmúrio granuloso das vozes que tocam, batem, endereçam ao encontro *de*. Entre tantas aberturas, inscrições continuadas e lâminas tornadas possíveis, escrever o corpo é arquitetá-lo em suas imposturas, por onde é gesto perecível, palimpsesto em trânsito.

Ao prolongar o corpo, a escritura implica uma ética (BARTHES, 2004): se uma "anatomia política do detalhe", da qual nos fala Michel Foucault (2009, p.118), é ainda capaz de definir uma mecânica de poder disciplinar, através de "métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõe uma relação de docilidade-utilidade", faz-se necessário que a escrita, à sua maneira, envolva-se num esforço etológico de superfícies, de luta "contra a reação à vida, à matéria, ao corpo" (HEUSER, 2010, p.96). Nesse sentido, a relação com a escrita (enquanto relação com o corpo) se define efetivamente como problema.

Em "Variações sobre a escrita", Barthes (2004, p.174-255) aponta para o fato de a escrita do jovem escolar ter sido costumadamente submetida a uma série de leis, tais como a redução das escritas permitidas a alguns tipos codificados, o emprego de cadernos pautados no manuscrito, a sujeição a modelos como maneira de produzir uma escrita *conforme*. Assim, renovar a aprendizagem da escrita passa por agir de tal modo que todo o corpo, na complexidade de suas coordenações, seja investido. O que dizemos: longe de toda profundidade, em sua superficialidade, meu corpo não é igual ao teu, e é mesmo por práticas de aproximações grosseiras que os avizinhamos estruturalmente – (O corpo: essa forma cuja denominação provisória devemos à grosseria de nossos órgãos; O corpo: que sabemos ser bem mais que sua própria fisiologia; O corpo, portanto: uma existência sutil).

Talvez não possamos mesmo conhecer de nossa escrita "mais do que o grau de conformidade à cultura que à cerca" (BARTHES, 2004, p.234), mais do que aquilo que a aproxima de alguns modelos mais ou menos estimáveis; e talvez sejamos, efetivamente, aquilo que escapa à nossa própria leitura; talvez, por essa mesma via, só conheçamos de nossa escrita aquilo que conhecemos do nosso corpo, e assim não possamos ler outra coisa que não uma sinestesia, a experiência de uma pulsão, de um deslizamento, de um ritmo, em suma, a escuta de uma produção, não de um produto; de uma afecção, não de uma inteligibilidade. Surdez de toda educação condenada ao discurso do mesmo e a seus afetos médios; surdez de toda disciplina condenada à fala, a seus sistemas de interpretação e ao sentido mais óbvio. Ouvir a voz do corpo: de que maneira sermos tão precisos?

Palimpsestos, Arquitetônicas: não é o corpo, por necessidade, também o corpo do outro? Não somos nós, ao encontrá-lo, aqueles que o *executam?* Corpo: "Todo

pensamento, toda comoção, todo interesse suscitados no sujeito amoroso pelo corpo amado" (BARTHES, 2007, p.93). Sublinhemos: é por amor (e não por um simples *assim querer*) que *vasculhamos* e percorremos o corpo do outro, e então somos nós aqueles que se inscrevem nesses desdobramentos[6]. Seria mesmo preciso dizer: vão aqueles que amamos mais longe que os ouvidos, os olhos, a aprendizagem. São eles aqueles que correm pelo corpo, nos músculos e nas vísceras, pelo bater do ritmo. São eles aqueles de quem se pode dizer pertencerem a uma só pessoa, a um só corpo, *este* corpo que os encontra: o verdadeiro pianista schumanniano, o verdadeiro amoroso barthesiano, o verdadeiro pintor baconiano, vivem *neste* corpo, compõem essa presença contemporânea na qual habito.

O corpo: "um simples plural de encantos, lugar de pormenores sutis [...] canto descontínuo de amabilidades" (CORAZZA, 2010, p.88). Corpo pulsional, "que se empurra e volta a empurrar, passa para outra coisa – pensa noutra coisa" (BARTHES, 2009, p.288). Corpo embriagado e suficientemente distraído, estonteado e ardente. Corpo de *intermezzos,* que muda de sítio, muda de postura, impede que o discurso se agarre, engrosse, espalhe-se e desenvolva-se. Corpo que se agita e que incomoda a palavra. Corpo raso, de acúmulos superficiais, epidermicamente profundo: corpo riscado de novo. O construcionismo de pesquisa constitui a articulação dessa existência rapsódica; afirma, reconhecendo *por escrito,* a polifonia que nela se inscreve. Não se trata de rascunhos, de tornar a raspar em busca de um aperfeiçoamento do corpo e de uma subjetividade deficitária demais para seguir existindo (LE BRETON, 2003; ANDRIEU, 2004): imperfeito porque necessariamente incompleto, o corpo está em trânsito, disperso em meio a pedaços irregulares de teorias, parágrafos, refrões.

Palimpsestos, ou então corporemas e *Mugshots* de poeira: *topological slides*. A pesquisa é, portanto, estilo, ordem arquitetônica de invenção, criação de *topoi*, linguagens e suportes, sendo justamente no seu dimensionamento ético-estético e construcionista que reside sua honestidade: à maneira de Dostoievski (2006), o realismo como valor. Assim, o corpo: o que senão essa infinidade de entradas, pulsações, compostas por música, literatura, pintura (vias tópicas, os caminhos do corpo)? O que

[6] "Eu via tudo de seu rosto, tudo de seu corpo, friamente [...] eu estava fascinado – a fascinação não é, em suma, senão a extremidade do distanciamento – por essa espécie de estatueta colorida, como que de faiança, vitrificada, em que eu podia ler, sem nada entender, *a causa de meu desejo"* (Barthes, 2007, p.94).

senão esse texto estético se desdobrando *entre* obras, o tecido das horas, dos dias, dos anos? O corpo: por golpes de desejo e de necessidade, experimentemos e saibamos criá-lo, possamos escutá-lo enquanto ordem de coexistentes ou a coexistência de uma geometria do intensivo e do orgânico, do caos e da harmonia. Arquitetônicas, Panóplianatomias: eis o corpo em sua armadura, na atualidade e virtualidade de seus elementos. Por entre gritos, pancadas e granulações corpóreas, saibamos: o inventário não se esgota.

]7. Um corpo dança

Um corpo persegue a sua sombra e nela desaparece, pela impossibilidade de sua fixidez. Vestígio frívolo de um gesto que se esgota no próprio gesto, na duração da fugacidade de um instante. Em tal corpo a experiência expõe-se à própria nudez da experiência e sem forma e língua o corpo grita em desrazão. As palavras corpóreas perecem no corpo, esvaziam-se à medida em que os signos tornam-se gestos. Os gestos movem-se em latitudes e longitudes e vibram; as palavras gritam e pululam.

Soltamo-nos então da pele. Soltamo-nos, pois, do mais profundo (VALÉRY, 1960). Deslocamo-nos do interior do corpo ao passo que a pele descola-se de si. O corpo e suas danças é imagem coreográfica de um corpo que se faz em ato ou como uma concentração intensa de múltiplas ondulações do qual nasce uma forma em estado de força. A forma é movente tal qual o corpo que efetua oscilações sonoras em suas volúpias dançantes. Lugar de passagem, hiato entre o tempo e o nada, entre o espaço e o vazio – intranquilo demais para se habitar. *Dehors – dedans*. Descobre-se, pois, que existe um entre-lugar quase imperceptível. Em alguma medida, esse entre-lugar do corpo encontra-se com a efemeridade da vida. Nasce-se a cada instante. A cada instante nasce-se de novo. Morre-se a cada gesto dançado. Morre-se para que novas composições possam nascer. Rompido pela história na qual foi enquadrado, esvaziado de sentido e de significação, o corpo é capaz de inventar um novo páthos. Lança-se para fora da gravidade, perde o seu equilíbrio, libera-se de um estrato.

Um corpo, portanto, dança. Não se trata de um esqueleto humano que dança, mas da dança de um corpo dissimulado. Em Valéry (2005) a dançarina é essa coisa dançada que mostra o seu ser. Ser, esse que dança. Ora em contornos fugidios, ora em

formas evanescentes, arrasta consigo sentidos que se prolongam até o seu próprio esvaziamento. Assim, nada traça, nada existe. Nenhum rastro. Desaparece-reaparece-evanesce. Cada traço se desmancha no corpo dançado e depois, sem nada dizer, algo fica. Na indecisão do seu gesto, nas suas formas simbólicas e expressivas, o movimento se repete e se perpetua. E logo finda um novo esquecimento enquanto a dança vira carne que se oculta.

José Gil (2001) nos ajuda a pensar em um corpo paradoxal. Um encontro virtual com todos os corpos empíricos que nos formam e habitam. "O corpo pode tornar-se um espaço interior-exterior produzindo então múltiplas formas de espaço, espaços porosos, esponjosos, lisos, estriados, espaços paradoxais" (GIL, 2001, p. 69). Desse modo, um corpo é lançado a forças não orgânicas, a uma forma fora dele, a partir da qual é possível fabricar os seus próprios lugares, os seus próprios desejos, os seus modos de existir. É através desse corpo esvaziado que o movimento da criação torna-se possível. Mas a criação implica em uma afirmação da diferença e a diferença se repete a cada gesto dançado. Repete-se a condição do gesto de tal forma que ele retorne para que seja possível realizá-lo de novo. O gesto só se diferencia se efetuar uma intensidade que é imanente a si própria. A intensidade, por sua vez, gera uma nova expressão, uma nova dobra e envolve toda a diferença anterior criando novos diferenciais, tornando-se, nessa medida, diferente do que era. Assim a mínima variação (que não é da forma, mas da intensidade) é a singularidade daquele momento. Encontrar a repetição da intensidade para tal corpo é tudo o que importa.

O corpo força a pensar o que escapa ao pensamento, o que foge à vida. E aprende. Não somente o que pode um corpo não pensante – suas capacidades, atitudes, posturas – mas, sobretudo, os afectos, a expressão, a intensidade, a virtualidade. Nesse deslocamento sentem-se alguns buracos no corpo (e no pensamento) que deixam entrar outros mundos possíveis. Respira-se ar puro nos intervalos dos gestos e nas rachaduras que são produzidas entre imagens, signos e palavras.

O corpo é também o espaço, o hiato, o percurso mínimo por onde se desenha e se cartografa. O corpo e suas sombras; o corpo e suas variações. Produz-se uma antologia de gestos no espaço da escrita. Nele dançam corpos, rostos, geografias e temporalidades, forças e pensamentos, gestos e sensações de tal modo que

simultaneamente aprende-se e ensina-se, pesquisa-se pela via das paixões, das linhas, dos movimentos e deslocamentos.

A pesquisa, enquanto corpo, prova na carne o seu processo. A experiência se desdobra no corpo. Nada reproduz, nada representa. O que se coloca é a experiência do não-saber que se faz tática ao corpo não orgânico. Assim corpo, pensamento, palavra, imagem tornam-se o mesmo e não há como operá-los separadamente. Cada gesto se mistura no instante. Cada corpo excede em múltiplos sentidos experimentando novas existências.

8. O fim (ou O som que isso faz)

Não fazemos mais que inventariar alguns elementos, dispor uma pequena ordem, esboçar indícios para uma arquitetônica palimpséstica de superfícies. Tudo para então dizer, assim como falava Zaratustra (NIETZSCHE, 2000, p.59), a nossa palavra aos "desprezadores do corpo": não devem, a nosso ver, mudar o que aprenderam ou ensinaram, mas, apenas, dizer adeus ao seu corpo – e, destarte, emudecer.

Referências

AGUIAR, Douglas. *Alma espacial: o corpo e o movimento na arquitetura*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010.

ANDRIEU, Bernard. *A nova filosofia do corpo.* Lisboa, Portugal: Instituto Piaget, 2004.

ARTAUD, Antonin. *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 2009.

CORAZZA, Sandra Mara. *Os cantos de Fouror: escrileitura em filosofia-educação*. Porto Alegre: Editora Sulina, Editora da UFRGS, 2008.

CORAZZA, Sandra. "Introdução ao Método Biografemático". In: COSTA, Luciano Bedin; FONSECA, Tânia M. Galli (orgs.). *Vidas do fora: habitantes do silêncio*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010.

COUTO, Carlos Sequeira C. *Vedutismo*. Coimbra: Pé de Página Editores, 2005.

CUNHA & SILVA, P., *O Lugar do Corpo. Elementos para uma cartografia Fractal*. Lisboa: Instituto Piaget, Col. Epistemologia e Sociedade, 1999.

DA VINCI, Leonardo. *Carnets vol. 2* . Paris: Gallimard, 1942.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs 3*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs 4*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo*. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O ladrão honesto e outras histórias*. Barcarena: Editora Presença, 2006.

DYENS, Ollivier. *Metal and Flesh: the evolution of man: technology takes over*. Massachusetts Institute of Technology, 2001.

FANTE, John. *Sonhos de Bunker Hill*. Porto Alegre: L&PM, 2003.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, Passagens, 1992.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2009.

FOUCAUL, Michel. *O corpo utópico, As heterotopias*. São Paulo: N-1 Edições, 2014.

GAILLARD, Françoise. "Roland Barthes: le biographique sans la biographie". Em *Revue des Sciences Humaines*, nº 224, 1991.

GIL, José. *Movimento Total. O Corpo e a Dança*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

GIL, José. *O imperceptível devir da imanência*. Lisboa: Relógio d'água, 2008.

HEUSER, Ester. *Pensar em Deleuze: violência e empirismo no ensino de filosofia*. Ijuí: Editora Unijuí, 2010.

KANDINSKY, Wassily. *Ponto e linha sobre plano*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

LE BRETON, David. *Des visages. Essai d'anthropologie*. Paris: Métailié, 1992.

LE BRETON, David. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. Campinas: Papirus, 2003.

LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: perspectiva, 2006.

MARTY, Éric. *Roland Barthes: O ofício de escrever*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

MATOS, Manuel Cadafaz de. "A escrita na óptica da carnalidade: do livro aberto (o corpo) às respectivas inscrições (do corpo como instância de comunicação ao reconhecimento e consciencialização das asas)". In: MERCURY, Jean-Yves; NABAIS, Nuno (Editores). Corps et Signs. No centenário do nascimento de Claude Lévi-Strauss e Maurice Merleau-Ponty – III Colóquio Internacional Filosofia das Ciências Humanas. Lisboa: Coleção Documenta: Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa, 2009.

MAUBERT, Franck. *Conversas com Francis Bacon*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

MESSIAEN, Olivier. *Music and color: conversations with Claude Samuel*. Portland: Amadeus Press, 1994.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desutilidade da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

OLIVEIRA, Marcos da Rocha Oliveira. *Biografemática do homo quotidianus: o Senhor Educador*. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010.

SERRES, Michel. *Variations sur le corps*. Paris: Le Pommier, 1999.

SPINOZA, Benedictus. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2007.

VALÉRY, Paul. *Ouvres*. Tome II, Paris: Gallimard, Bibliothéque de la Plêiade, 1960.

VALÉRY, Paul. *A alma e a dança e outros diálogos*. Rio de Janeiro: Imago. 2005.